TPC

TEXTES ET DOCUMENTS POUR LA CLASSE

149. 15. 5. 75 MUSIQUES NÈGRES DE L'AFRIQUE

Dans ce dossier

■■ **Musiques nègres de l'Afrique**

DOSSIER PAGINÉ DE 9 A 24

Approche pédagogique (pp. 10 et 23)

Etude (pp. 12, 13, 20, 21)
— les musiques
— les instruments

Textes documentaires (p. 18)

Photographies (pp. 11, 14, 15, 16, 17, 19, 22)
Croquis (p. 21)

Photo de couverture : Danseurs rouges de Koudougou (Haute-Volta). Photo Hoa-Qui.

Dossier établi par Henri Lecomte et l'équipe de « T.D.C. » : Jacques Chevallier, Monique Bouche, Frédéric Bounoure, Jean-Christian Lamy, Evelyne Libolt, Martine Marquet, Jeanne Saugues. Mise en pages : Geneviève Sentenac. Secrétariat : Christiane Pédersen.

Le prochain T D C

— **Aspects de la vie politique en France**

— **Poésie pour tous : Les quatre éléments**

Pour nous écrire, pour s'abonner, voir p. 23 de ce dossier

Intentions

La musique traditionnelle des peuples noirs de l'Afrique est très mal connue. L'Occidental a longtemps considéré — et considère encore — qu'elle n'était qu'une suite étrange de bruits rythmés, une musique primitive sans signification. « ... Nourri dans un système musical très développé il (l'Occidental) doit subitement faire face à une musique qui est le produit avancé d'un système de sons tout à fait différent. Il n'est pas surprenant que l'auditeur se refuse à la reconnaître comme une vraie musique — vraie, c'est-à-dire selon l'idée qu'il se fait de la musique — et il la condamne sur le champ. Inconsciemment, nous adoptons cette même méthode lorsque nous procédons à l'étude d'une culture autre que la nôtre. Il est très difficile de concevoir, en Afrique, que les actes de l'Africain, puissent être basés sur des motifs et des considérations aussi hautement civilisés que ceux qui dirigent notre vie selon des orientations différentes. Il n'est pas de branches de l'activité africaine où ce ne soit aussi vrai que dans le domaine musical » (A.M. JONES, « Instruments de musique africains », Présence Africaine. Octobre 1960. Janvier 1961).

Nous avons voulu, dans ce dossier, présenter quelques aspects de ce vaste domaine, et donner des éléments pour le comprendre. Ce fascicule prend place dans la série que nous avons consacrée à l'Afrique.

Pour situer, pour prolonger

Connaissance de l'Afrique noire d'expression française et de Madagascar (T.D.C. numéro spécial, n° 4, 26-10-67) ; Images du sous-développement africain (T.D.C. n° 134, 3-10-74) ; L'Afrique noire précoloniale (T.D.C. n° 137, 14-11-74) ; Famine en Afrique (T.D.C. n° 138, 28-11-74) ; L'Afrique noire depuis 1700 (T.D.C. n° 139, 12-12-74) ; Afrique : difficultés du développement (T.D.C. n° 140, 9-1-75).

Suggestions pédagogiques

- L'utilisation de dossier se conçoit mal sans films et surtout sans disques (voir documentation).
- Des comparaisons peuvent être faites entre les musiques africaines et occidentales (jazz, rock, et surtout musique concrète).

Traits communs et oppositions (musique concrète et musiques « sentimentales »)

- Le rythme est un trait commun à toutes les musiques africaines. Au sujet de l'utilisation avec des enfants, voir Cahiers de pédagogie moderne n° 46 et 59. (Armand Colin) ; Lapierre (A) ; Aucouturier (B) ; les contrastes, structures et rythmes, les nuances, (Doin, 1974).
- Les instruments africains sont quelquefois d'une conception relativement simple. Ils cherchent à reproduire les sons que l'on peut entendre dans la nature. La fabrication d'un instrument rudimentaire, adapté à la musique concrète, est à la portée d'enfants un peu bricoleurs. Ils pourront à leur tour « exprimer la vie ».

Joueur d'alghaïta du Tchad. Les populations islamisées du Tchad (entre autres) utilisent ce hautbois proche de la ghaïta arabe.

Jeune initiée à Odienné (Malinké). L'initiation, époque où l'individu s'insère véritablement dans le groupe, ne se fait pas sans musique. Cette jeune initiée malinké tient à la main un instrument de percussion.

Des milliers de langues et de musiques

L'art musical africain se présente sous des aspects tellement variés que l'on ne peut pas parler D'UNE musique, mais de musiques nègres de l'Afrique.

Cette variété tient au fait que le chant, la musique, suivent de près les intonations diverses, les onomatopées de la langue parlée. Musique et langue parlée sont intimement liées. Or, il existe des milliers de langues et de dialectes en Afrique, soit autant ou presque de musiques.

Chaque communauté à sa propre musique. Aussi, des musiciens de villages parfois très proches l'un de l'autre ne pourront pas faire de la musique ensemble : leurs langues sont différentes et surtout leurs instruments ne parlent pas le même langage.

Francis BEBEY, musicologue camerounais, donne un exemple de l'incompréhension qui peut parfois exister entre un musicien et un instrument qui ne parlent pas la même langue dans son livre « Musique de l'Afrique » (Paris, Horizons de France, 1969). Une jeune européenne qui avait acheté un *mvet* (harpe cithare du Cameroun ; PHOTO P. 15) demande au chauffeur de son père, qu'elle sait habile musicien, d'essayer son acquisition. Le chauffeur tente de jouer de l'instrument et le rend d'un air dégouté à la jeune fille en lui disant **« que cet instrument là ne parlait pas sa langue à lui et que par conséquent, il lui était impossible de communiquer quoi que ce soit avec un tel homme ».**

L'instrument de musique africaine « parle » donc une langue, la langue de son propriétaire (qui est aussi, la plupart du temps, le créateur même de l'instrument). Un être qui parle, un être qui a été créé (comme l'homme a été créé par un dieu quelconque) c'est une personne, c'est aussi « un homme ».

La tradition qui veut que l'instrument de musique parle est d'ailleurs restée chez les afro-américains où l'on dira couramment d'un saxophoniste qui a pris un bon solo qu'il a « bien prêché ».

Dans certaines pièces de musique de griots, il est parfois très difficile de reconnaître la partie de vièle monocorde de la partie chantée. Il n'y a pas de rupture entre la musique vocale et la musique instrumentale. La voix est un instrument. Les chanteurs africains utilisent des techniques variées pour changer le timbre de leur voix : voix de tête et voix de gorge alternées, oreilles bouchées, palatisation, vibrations de la langue, nez pincé, écho en chantant dans un récipient (comme dans la musique des Revenants du Dahomey (1).

Tout le monde a entendu parler des messages transmis par les tambours. Ceux-ci sont de deux sortes :

1. Les messages transmis par les tambours d'aisselle.

Les tambours d'aisselle (CROQUIS P. 21) sont des tambours dont le corps est en forme de sablier avec une peau à chaque extrémité. Ces deux peaux sont reliées par des lanières de cuir. L'exécutant, qui tient l'instrument sous son bras, appuie plus ou moins sur les lanières de façon à tendre plus ou moins les peaux et à changer ainsi la hauteur du son lorsqu'il les frappe au moyen d'une baguette recourbée. Il produit ainsi des notes correspondant au registre de la parole. Ceci est valable pour les langues tonales comme le yoruba ou certaines langues bantou.

2. Dans les pays sans tambours d'aisselle, on utilise des troncs d'arbres évidés et découpés sur le dessus en lèvres ou en langues. (CROQUIS P. 21)

Ces tambours ont moins de possibilités que le tambour d'aisselle. Le message est donc simplifié et codé. Dans la communauté, tout le monde ne comprend pas le message du tambour. Il faut un apprentissage, c'est une affaire d'initiés.

« Nous fîmes, un soir, la méprise de confondre une conversation d'un groupe de porteurs s'entretenant à mi-voix, avec l'appel du linga **(sorte de tambour double). Nous fûmes frappés de la similitude des deux impressions, et depuis nous n'eûmes aucun doute sur la concordance parfaite entre le langage parlé et le langage tambouriné. D'autant plus que les indigènes que nous questionnions répondaient toujours que, taper sur le** linga, **pour dire quelque chose, revenait à parler avec la bouche ».**

F. EBOUE
« Les peuples de l'Oubangui-Chari »
(Paris, Publication du Comité de l'Afrique Française, 1933)

(1) — Disque Vogue — EXTP 1026. Coll. du Musée de l'Homme.

La musique dans la vie africaine

La musique tient une grande place dans la vie africaine. Un voyageur du 18e siècle, J.-P. LABAT, le notait déjà dans sa « Relation historique de l'Ethiopie occidentale » (1732) :

« C'est en cela seul, qu'on ne peut les accuser de négligence ; ils s'appliquent à apprendre ces chansons et ces mouvements comme à l'affaire du monde la plus nécessaire et la plus sérieuse... Ils se vainquent en ces occasions ; ils se surpassent, ils appliquent tous leurs soins à s'acquitter de cet exercice, avec une ponctualité tout à fait extraordinaire. »

La musique commence dès l'enfance avec les berceuses que chante la mère à son bébé, comme cette berceuse de la région d'Api, au Congo : la « Chanson du petit éléphant. »

« Calme-toi, petit frère
Le temps arrange tout
On a beau crier
La lune suit toujours le soleil
Mange des bananes et des feuilles [fraiches
Pendant ce temps-là
La lune suit toujours le soleil. »

M.-S. ENO BELINGA, dans son livre « Littérature et musique populaires en Afrique noire » (Editions Cujas, s.d.) définit la façon dont la musique est enseignée au jeune africain :

« L'Africain n'est pas un improvisateur de génie. Il n'est pas naturellement artiste, musicien, poète ou bon danseur. S'il le paraît, c'est qu'il se trouve inclus, dès la naissance, dans une hiérarchie de valeurs, dans un monde d'objets et de vieilles traditions culturelles incarnant les aptitudes humaines formées au cours de la pratique historico-sociale. »

Et Francis BEBEY précise le rôle de la musique : **« Le musicien africain ne cherche pas à combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille, mais plutôt à exprimer la vie et ses divers aspects au moyen de sons. » (op. cit.)**

Très vite, l'enfant africain va donc chercher à imiter le chant et la danse de ses aînés et à se fabriquer ses instruments (hochets en boîte de conserve, cailloux entrechoqués, tambours rudimentaires...).

« Les jeux musicaux concernant tous les domaines de l'activité des hommes et des femmes, de la pêche à la chasse, en passant par les travaux des champs, le pilage du mil, le mariage, l'enterrement, la danse, la fuite devant les animaux féroces (PHOTO P. 19). C'est pour cela que tous les bruits sont représentés dans la musique traditionnelle africaine, soit à l'état pur, c'est-à-dire tels que l'objet ou l'animal lui-même les émet, soit encore reproduits par un instrument qui doit s'attacher à les restituer le plus fidèlement possible. »

Francis BEBEY (op. cit.)

Cette communion totale entre l'homme, l'instrument et la nature explique que bien souvent le mot musique n'existe pas dans les langues africaines.

Nous avons vu que l'instrument de musique est parfois considéré comme une personne. Un musicien à qui Francis BEBEY propose d'acheter son tambour à Ouagadougou lui répond **« qu'il était venu pour jouer du tambour et faire la fête et non pour livrer un esclave. »**

Dans d'autres cas, toute une symbolique sera liée à l'instrument. Un des cas les plus significatifs est celui de la *sanza* « Deza » des Lemba du Nord Transvaal :

(suite page 13)

... « La sanza « Deza », fixée à l'intérieur d'un résonateur hémisphérique en calebasse, représente précisément, avec ses vingt-deux lamelles, la création tout entière et les hommes assis dans le ventre du python. Lorsqu'on frappe les notes de cet instrument, et que le son est produit, il s'agit en réalité d'un acte de création : la naissance d'un enfant qui pleure, le cadre en bois représentant les femmes venues assister à cette naissance. Et tout, dans la « Deza », a une signification symbolique : la calebasse servant de résonateur est la matrice d'une femme ; le son est, comme nous l'avons dit, l'enfant qui naît ; on entoure la calebasse d'une ficelle qui représente la peau du python encerclant le village ; les lamelles sont les gens assis à l'intérieur du python : huit hommes (les notes aiguës), sept vieilles femmes (les notes graves) et sept jeunes femme procréatrices représentées par des lamelles en cuivre, le cuivre étant le métal de la femme, (le rouge est féminin chez les Lemba) ; l'orifice de la caisse sonore rectangulaire représente la jeune fille déflorée, etc. »

F. BEBEY (op. cit.)

La relation entre la musique et le corps est également extrêmement importante et c'est à juste titre qu'André Gide, à propos d'un chant de pagayeurs, parle d' « allégresse musculaire » (DOC. P. 18).

Un exemple de cet usage du corps est donné par Marcel GRIAULE dans son ouvrage « Jeux et divertissements abyssins » (Paris, Leroux, 1935) :

« La main est placée sous l'aisselle opposée, la paume ménageant une poche d'air... Le bras est vivement ramené le long du corps, en restant replié. On provoque ainsi un pet sonore. »

Mais c'est surtout dans la danse que s'explicite le mieux cette corporalisation de la musique :

« Le pied court sur le sol, non plus pour frapper celui-ci, mais pour mettre en branle les sonnailles serrées autour des chevilles, des jambes ou des genoux. Dans ce dernier cas, il y a saut, mais aussi rapide mouvement de torsion de toute la jambe, et le bruit du pied disparaît sous le cliquetis furieux des coquillages, des coques de fruits ou des ferrailles. Or, que ce soit aux jambes, à la ceinture ou aux bras que s'attachent ces instruments, le problème reste identique : du mouvement du corps ou de ses mouvements partiels habilement conduits, et non plus d'un choc, résulte un bruissement continu, parure sonore de la danse. Ainsi le corps s'enveloppe-t-il de musique. »

André SCHAEFFNER
« Origine des instruments de musique »
(Mouton et Co. et Maison des Sciences de l'homme, 1968)

Musique d'une communauté et musiciens professionnels

Dans certaines ethnies, comme celles des Pygmées, la notion d'artiste n'existe pas. La création de la musique est l'œuvre du groupe tout entier. Tout le monde est musicien.

Dans d'autres communautés africaines, si chacun prend part à la danse et à la musique, certains rôles comme celui du tambourinaire sont réservés à un individu bien déterminé, qui hérite cette position à la mort du tambourinaire officiel précédent.

Le rôle de chacun des participants à ces musiques collectives peut être déterminé de façon extrêmement rigide. Ainsi, dans l'orchestre des 25 tambours ingoma du Burundi, chaque tambourinaire joue son solo après les appels lancés par le chef et la pièce ne s'achève que lorsque chacun des exécutants s'est manifesté en soliste.

Indépendamment de ces musiques collectives, il existe deux sortes de musiciens professionnels : le griot en Afrique occidentale et le toucheur-de-mvet en Afrique équatoriale.

1. Le griot

Le griot est un musicien professionnel ambulant. Il va de village en village chanter en s'accompagnant d'un instrument de musique. Les gens chez qui il vient chanter doivent le rémunérer. Dans certaines régions, les griots sont agriculteurs pendant la saison humide et ménestrels pendant la saison sèche. Dans d'autres régions, ce sont des professionnels à part entière. Les femmes comme les hommes peuvent être griots. Leur statut social est ambigu. Ils sont méprisés. Ce chant bambara montre la place de paria du griot (dont la fonction est héréditaire) :

« Vous les Masalé de Bodyé
Cela est mauvais
Si vous ne cessez pas de gâter la [race
Cela est mauvais
(...)
C'est fréquenter l'enfant du griot
Cela est mauvais... »

Excellent instrumentiste, le griot est à la fois craint et admiré. Il est craint parce qu'il sait tout ce qui se passe dans le pays (il a un rôle de gazettier). On redoute son esprit mordant : il fera rire tout le village aux dépens du pingre qui ne lui a pas payé convenablement ses services.

Il est admiré parce qu'il est le véritable historien de l'Afrique. C'est lui qui détient le souvenir des grands empires disparus (Mali, Songhaï, Zimbabwé... (2)). Il connaît également les secrets de la magie et s'il est seul et méprisé, lui-même a conscience de son importance.

« Je suis griot. C'est moi Djeli Mamoudou Kouyaté, fils de Bintou Kouyaté et de Djeli Kedian Kouyaté, maître dans l'art de parler. Depuis des temps immémoriaux, les Kouyaté sont au service des princes Kéita du Manding : nous sommes les sacs à parole, nous sommes les sacs qui renferment des secrets plusieurs fois séculaires. (...) Nous sommes la mémoire des hommes. (...) Je tiens ma science de mon père Djeli Kedian qui la tient aussi de son père ; l'Histoire n'a pas de secret pour nous (DOC. P. 10) **; nous enseignons au vulgaire ce que nous voulons bien lui enseigner ; c'est nous qui détenons les clefs des douze portes du Manding. »**

Djibril Tamsir NIANE
« Soundjata ou l'épopée mandingue »
(Paris, Présence Africaine, 1960)

2. Le toucheur-de-mvet

En Afrique équatoriale, le toucheur-de-mvet (sorte de harpe-cithare) est au contraire respecté (PHOTO P. 7). C'est également le gardien des traditions comme en témoigne ce chant camerounais :

« Qui parle à tort et à travers dans [l'aba ? (3)
— Je ne parle point à tort et à [travers :
Je ne dis que des paroles conformes
A ce qui est gravé. » (4)

... ou cet autre chant où le rhapsode (5) reproche à un confrère de ne pas bien tenir son rôle :

« J'ai vu un drôle de toucheur-de-[cithare,
Il était honteux, hésitant et confus,
Au lieu de dire hardiment son [propos.
Donc, je lui demandai le pourquoi [de ses hésitations.
Tu cherches le thème de ton dis-[cours, lui dis-je,
Tu ignores la genèse des nuages et [des montagnes.
A ce toucheur-de-cithare, je dis [encore :
« Beau-frère, il est bien plus facile [de chanter un récit
Que de tirer un son d'une flûte,
Que d'étaler au grand jour les [secrets du sabbat. »

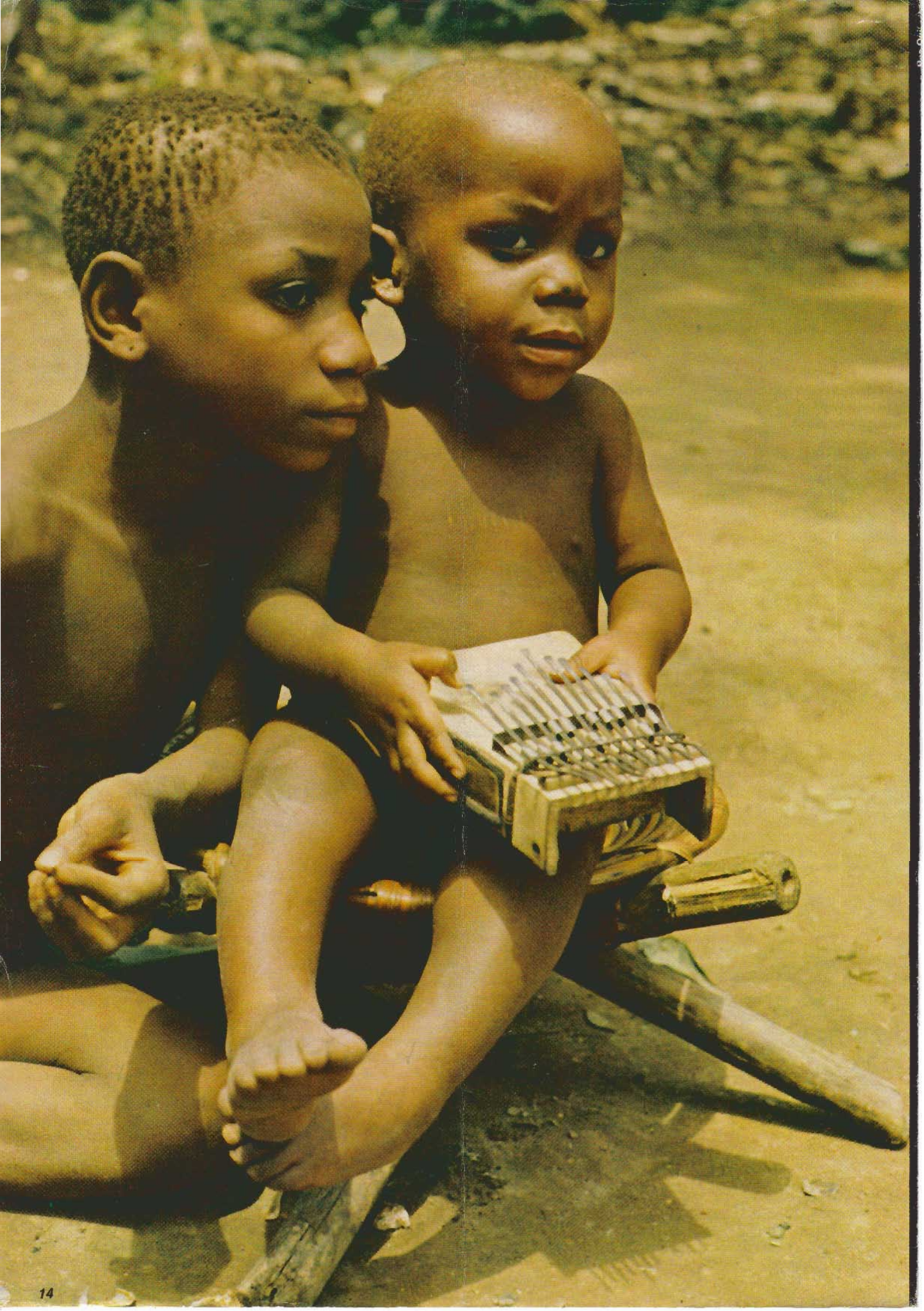
Les toucheurs-de-mvet racontent également des chantefables, récits oraux de contes ou de fables mêlés de strophes chantées et qui enseignent généralement une morale.

Ce sont toujours des hommes qui touchent le mvet. Ils sont enterrés comme le reste de la communauté alors que la sépulture est souvent refusée aux griots dont on met le corps dans un tronc d'arbre creux. (Cf. les comédiens de l'Ancien Régime en France.)

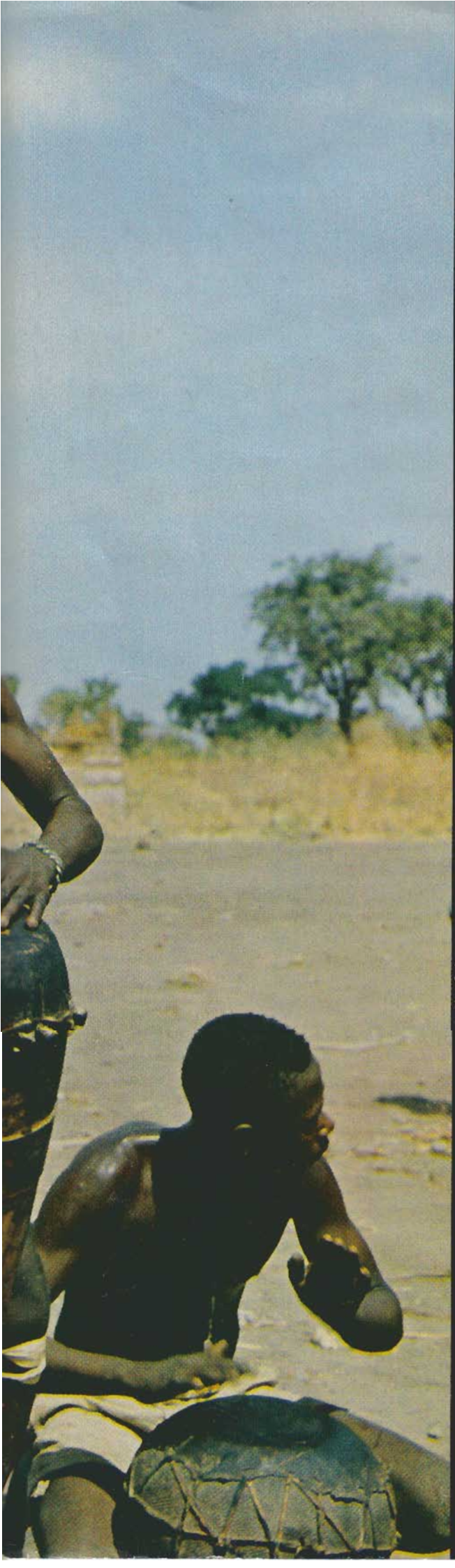
Entre griots et toucheurs-de-mvet, il y a des points communs : le rôle d'historien, le fait d'être payés, de posséder des connaissances occultes et de former une caste héréditaire.

(suite page 20)

(2) Voir T.D.C. n° 137.
(3) Grande case commune.
(4) Les joueurs de mvet ont des spatules ou des colonnes sculptées qui leur servent d'aide-mémoires. Elles ont une signification apparente et une signification ésotérique. (Cf. M.S. ENO BELINGA — voir « Bibliographie ».)
(5) Poète musicien allant de ville en ville.



Joueur de mvet (Cameroun). Ce toucheur-de-mvet est pour l'Afrique équatoriale l'équivalent du griot d'Afrique occidentale.



Hoa-Qui

Hoa-Qui

Joueurs de kora au Sénégal. Ces musiciens professionnels sénégalais jouent de la kora en plein centre de Dakar. Même dans les grandes villes, la musique traditionnelle reste bien vivante.

Balafon et tambour du Tchad. Le balafon est l'instrument africain qui a le plus impressionné les premiers voyageurs européens.

André Gide et la musique de l'Afrique noire

En 1927 et 1928, André Gide a voyagé au Congo et au Tchad. S'il n'était pas musicologue, Gide avait une riche culture musicale et surtout une intuition et un sens du verbe inégalables.

« **8 août. Mayoumba** - « Lyrisme des pagayeurs, au dangereux franchissement de la barre. Les couplets et les refrains de leur chant rythmé se chevauchent (Je retrouverai ce chevauchement si particulier dans la région du Tchad)... Beauté sauvage de ce chant semi-triste ; allégresse musculaire, enthousiasme farouche... »

8 octobre. Bangassou - ... D'admirables chants alternés rythment, soutiennent et tempèrent l'enthousiasme et la frénésie du pandémonium. (...) Une sorte de symphonie s'organise ; chœur d'enfants et soliste ; la fin de chaque phrase du soliste se fond dans la reprise du chœur.

21 novembre - ... Un maître feu de broussailles, au milieu d'un grand cercle ; une ronde qu'activent deux tambours et trois calebasses sonores, emplies de graines dures, et montées sur un manche court qui permet de les agiter rythmiquement. Rythmes savants, impairs ; groupe de 10 battements (5 + 5) puis, sur le même espace de temps, succède un groupe de 4 battements — qu'accompagne une double cloche ou castagnette de métal. Un chant extrêmement bizarre (chœur des enfants surtout), avec l'emploi d'un quart de ton, d'autant plus sensible que les voix sont très justes, qui fait un effet déchirant, presque intolérable (D'ordinaire, tous les chants sont sur les notes de notre gamme). »

« Voyage au Congo, carnets de route »
(Gallimard, 1927)

« **1er mars** - ... Mais qu'on s'imagine cet air gueulé par cent personnes dont aucune ne donne la note exacte. C'est comme une ligne principale qu'on tâche de discerner entre maints petits traits. L'effet est prodigieux et donne une impression polyphonique, de richesse harmonique. Le même besoin leur fait mettre des perles aux griffes de métal de leurs petits « pianos » (1) : horreur du son net, besoin de le troubler et de noyer son contour. »

« ... Et tandis que j'essaye de dormir, mes pagayeurs d'arrière — 6 Sara — (...) commencent un chant sur des paroles que me traduit Adoum :

« Le gouverneur, il est malade.
Ramons, ramons pour aller plus vite que la maladie,
L'amener jusqu'au médecin de Logone. »

qui est bien le chant le plus extraordinaire que j'aie entendu dans ce pays. Ah ! que Stravinsky ne put-il l'entendre ! C'est une longue phrase, gueulée d'abord et qui s'achève presque en pianissimo, mais chantée comme un canon, de manière que le fortissimo de certains coïncide avec le pianissimo des autres, celui-ci formant comme une basse murmurée. Les notes ne sont jamais **exactement** données (ce qui fait qu'il est extrêmement difficile de noter l'air) ; pas plus qu'en anglais il n'est de voyelles **pures**. Très difficile à comprendre pour nos oreilles septentrionales qui attachent tant de prix à la **justesse** du son. Ici, la voix n'est jamais juste. De plus, lorsque l'un chante do ré, l'autre chante ré do. Certains font des variantes. Sur six, chacun chante une chose un peu différente, sans qu'il y ait précisément des « parties ». Mais cela fait une sorte d'épaisseur harmonique des plus étranges. (...) Nos chants populaires, près de ceux-ci, paraissent grossiers, pauvres, simplets, rudimentaires. (...)

L'invention rythmique et mélodique est prodigieuse (et comme naïve) mais que dire de l'harmonie ! Car c'est ici surtout qu'est ma surprise. Je croyais tous ces chants monophoniques ; et on leur a fait cette réputation, car jamais de « chants à la tierce ou à la sixte ». Mais cette polyphonie par élargissement et écrasement du son est si désorientante pour nos oreilles septentrionales, que je doute qu'on puisse la noter avec nos moyens graphiques.

L'attaque du refrain se fait à la fois sur plusieurs notes. Certaines voix montent, d'autres descendent. On dirait des lianes autour de la tige principale, épousant sa courbe mais sans la suivre exactement. On dirait un tronc de ficus ! »

« Le retour du Tchad, carnets de route »
(Gallimard, 1928)

(1) Il s'agit de sanzas.

Le Griot, historien de l'Afrique

« Si tu veux du sel, va à Niani, car Niani est le campement des caravanes du Sahel.

Si tu veux de l'or, va à Niani, car, Bouré, Bambougou et Wagadou travaillent pour Niani.

Si tu veux de beaux tissus, va à Niani, car la route de la Mecque passe à Niani.

Si tu veux du poisson, va à Niani, c'est là que les pêcheurs de Maouti et de Djené viennent vendre leur prise.

Si tu veux de la viande, va à Niani, le pays des grands chasseurs est aussi le pays du bœuf et du mouton.

Si tu veux voir une armée, va à Niani, car c'est là que se trouvent les forces réunies du Manding.

Si tu veux voir une armée, va à Niani, car c'est là que se trouvent les forces réunies du Manding.

Si tu veux voir un grand roi, va à Niani, c'est là que réside le fils de Sogolon, l'homme aux deux noms. » (...)

« Parmi les grandes villes de l'empire, je dois citer Kita ; la ville de l'eau bénite qui est devenue la seconde capitale des Kéita.

Je citerai Tabon la disparue, la ville aux portes de fer ; je n'oublierai pas Do, ni Kri, la patrie de Sogolon, la femme-buffle.

Je citerai aussi Koukouba, Batamba et Kambasiga, les villes de sofas ; je citerai la ville de Diaghan, Mema la ville de l'hospitalité et Wagadou où régnait la descendance de Djoulo Karo Naïni.

Que de ruines entassées, que de villes disparues ! Que de solitudes peuplées par l'esprit des grands rois !

Les fromagers et les baobabs solitaires que tu vois au Manding sont les seules traces des villes disparues. »

Cité in Djibril Tamsir NIANE
« Soundjata ou l'épopée mandingue »
(Présence Africaine, 1960)

La musique africaine vue par les Européens au XVIIIe siècle

« Les gens de condition ont un instrument sur lequel ils jouent pour se divertir, il s'appelle balafo. Il est composé de 16 règles d'un bois dur, larges d'un pouce, épaisses de quatre à cinq lignes, dont les plus longues ont 18 pouces, et les plus courtes sept à huit. Elles sont rangées sur un petit chassis d'un pied ou environ de hauteur, sur les bords duquel elles sont arrêtées avec des courroyes d'un cuir fort mince qui environnent aussi des petites baguettes rondes qu'on met entre les règles, afin de les tenir éloignées l'une de l'autre et dans des distances égales. On attache sous les règles des calebasses d'arbres ronds d'inégale grosseur, c'est-à-dire que l'on place les plus grosses sous les règles les plus longues, et ainsi de suite en diminuant. Cet instrument a quelque rapport à nos Orgues, et rend un son agréable et diversifié selon les tons qu'on luy fait produire en touchant les règles avec deux baguettes, presque comme celles des timbales. Ils garnissent de cuir le bouton des baguettes, afin que les sons soient plus doux. »

J.-P. LABAT
« Nouvelle relation de l'Afrique occidentale » (1728)

« C'est un usage constant, chez eux, (2) de danser tous les jours depuis la chûte du soleil jusqu'à minuit ; ils ont un lieu destiné à cet effet, où chacun s'assemble au son d'une espèce de caisse qu'ils suivent pour diriger leurs sauts, leurs mouvements, leurs contorsions et leurs battements de pieds avec tant de force que la terre en est souvent creusée. »

Abbé DEMANET
« Nouvelle histoire de l'Afrique françoise » (1767)

(2) Il s'agit des riverains de la Casamance (dans l'actuel Sénégal).

Musicien Vakaranga à Zimbabwé. La flûte de Pan est un des instruments les plus répandus du globe.

Pygmées Mouroyo (Zaïre). La sanza qui est sans doute apparue dans le cercle congolais s'est répandue dans toute l'Afrique. Ce jeune pygmée commence à en jouer très jeune, comme beaucoup d'enfants africains.

Les instruments

■ En Afrique, tout objet capable de produire un son peut devenir un instrument (y compris le corps : battements de mains, frappements sur les cuisses, les fesses, le ventre...).

L'ethno-musicologue Herbert PEPPER écrit : « **L'école africaine m'avait enseigné qu'en matière de transmission, peu importait la qualité de l'objet, pourvu qu'il soit intimement uni aux fibres du corps expressif dont il a la charge de communiquer les désirs, les émotions.** »

Un exemple précis en est donné par André GIDE dans son récit « Voyage au Congo » (Gallimard, 1938).

« Ce matin, promenade en baleinière sur le lac Toumba. Admirable chant des pagayeurs. La caisse de métal, à l'arrière de la baleinière, sert de tambour, sur laquelle, avec une grosse bûche, tape un des noirs, inlassablement ; et la baleinière toute de métal vibre toute ; on dirait le rythme régulier d'un piston, réglant l'effort des pagayeurs. Derrière celui qui tape la grosse caisse, un indigène plus jeune, armé d'une baguette, brise le rythme implacable par un système régulier de syncopes dans l'entre-temps. »

■ Le luthier est très rare en Afrique. Lorsque l'on parle de *sanza* ou de xylophone, il ne faut pas perdre de vue que chacun de ces instruments est beaucoup plus éloigné d'un autre instrument du même type qu'en Europe, du fait que chaque musicien fabrique son propre instrument en l'adaptant à ses mesures, à son goût personnel, souvent à sa voix.

■ Pour certains, comme le professeur LOWIE dans son « Manuel d'Anthropologie culturelle » (Paris, Payot, 1936), **« si la musique africaine est remarquable, c'est à cause des relations que les nègres ont entretenues avec l'Egypte, les Indes et l'Indonésie. Les nègres ont droit à notre admiration pour avoir su adopter et utiliser les instruments, mais non pour les avoir créés. »**

Cette affirmation doit être totalement abandonnée aujourd'hui. Nous ne prétendons pas que les musiques d'Afrique Noire n'aient pas subi d'influences extérieures.

Mais, d'une part, la *sanza* n'existe qu'en Afrique ainsi qu'au Brésil et aux Caraïbes où elle a été introduite à l'époque de la traite. La découverte au cours de fouilles de deux sanza sur calotte crânienne humaine permet de croire à la grande ancienneté de cet instrument.

D'autre part, si l'on accepte les thèses diffusionnistes du professeur LOWIE, comment expliquer que, lors de l'islamisation de l'Afrique, des instruments typiques de l'Islam comme la *ghaïta* se soient relativement peu répandus alors que l'ère de répartition d'autres instruments au caractère africain nettement marqué est extrêmement vaste (On trouve l'arc musical depuis le Sénégal jusqu'en Afrique australe, la harpe arquée du Mali au lac Victoria, la *sanza* dans toute l'Afrique noire...).

Les cordes

Un des instruments les plus anciens (6) est **l'arc musical** dont KOLBE nous cite une variété dans sa « Description du Cap de Bonne Espérance » (1741) : **« C'est une espèce d'arc de bois d'olivier, dont la corde est faite de boyaux ou de nerfs de brebis très bien cordés. Tout au bout de l'arc est placé sur la corde, lorsqu'ils jouent, le tuyau d'une plume fendue en long : la corde est passée dans la fente de manière qu'elle peut courir au travers du tuyau de la plume. Ils mettent à leur bouche cette plume ainsi arrêtée sur la corde, pour jouer de cet instrument, à peu près comme on fait pour jouer de la harpe. Les différents tons de l'instrument sont dus aux différentes modulations du souffle. »**

Certains ethnomusicologues pensent même que l'arc musical serait antérieur à l'arc pour chasser.

Une autre variété d'arc musical est **l'arc en terre.** C'est une corde reliée à une peau placée au-dessus d'une fosse creusée dans la terre et qui fait caisse de résonnance. Le son semble sortir des entrailles de la terre et l'instrument a un rôle magique important dans beaucoup de sociétés traditionnelles africaines.

Les vièles, sont des instruments à cordes frottées par un archet. La corde est souvent unique ; le manche rond s'enfonce dans une caisse de résonnance en bois, ou formée naturellement par une calebasse recouverte d'une peau. Son jeu est généralement extrêmement mobile et souvent lié au chant. C'est un des instruments favoris des griots. Un des plus beaux types de vièle est le *masenquo* éthiopien dont la caisse a la forme d'un losange. Souvent, une plaque de métal garnie d'anneaux est fixée en haut du manche et produit un grésillement lorsque le musicien joue. Parfois celui-ci porte au bras, qui manie l'archet en crin de cheval, un bracelet avec des grelots qui bruissent pendant l'exécution d'un morceau. Il y a là une sorte d'horreur du son pur qui se retrouvera pour d'autres instruments.

Les luths sont également courants en Afrique. Leur forme diffère peu de celle des vièles. Ils sont joués à la main avec un plectre (7) mais comportent jusqu'à cinq cordes, comme le luth *khalam* du Sénégal. (Il y a peut-être là une influence islamique, car le *Oud* arabe possède également cinq cordes).

C'est le luth africain évolué qui a donné naissance au banjo.

Les cithares sont de natures très variées, depuis la « cithare sur radeau » du Dahomey ou du Cameroun qui est formée de roseaux liés sur lesquels sont tendues des cordes (le son extrêmement ténu est souvent renforcé en jouant au-dessus d'un seau ou d'une calebasse) jusqu'à la grande cithare *inanga* du Burundi au son puissant comme celui d'une de nos contrebasses. Les Malgaches ont une cithare sur tube, la *valiha,* à la sonorité très particulière.

La harpe est fréquente également. Les Bahoumbou du Gabon l'ont en quelque sorte divinisée :

« O harpe, harpe taillée dans le bois du budzinga et du boukouka, une nuit, par l'esprit bunyunga et le Dieu du ciel, fais qu'en ce pays la force et la sagesse du crocodile nous soient transmises par le boukouka. »

Un des plus beaux instruments africains est la **kora** (PHOTO P. 17). C'est une harpe luth double. Le modèle le plus évolué a dix cordes d'un côté et onze de l'autre, fixées par des anneaux de cuir réglables sur un manche qui peut atteindre plus d'un mètre cinquante. La caisse de résonnance est formée par une grande calebasse décorée de clous et pourvue d'une ouverture pour permettre au son de s'échapper. On trouve des *kora* au Sénégal, au Mali, en Gambie et en Guinée. C'est sans doute en s'accompagnant de cet instrument que le griot Djeli Mamoudou KOUYATE (kouyaté : il y a un secret de toi à moi) chantait l'épopée de l'ancien empire Manding. (voir T.D.C. n° 137)

La harpe-cithare mvet (PHOTO P. 15) dont nous avons déjà parlé au sujet des musiciens professionnels est un instrument de même type, mais la calebasse coupée en deux se pose sur la poitrine de l'instrumentiste alors que le manche dépasse de chaque côté comme les ailes d'un oiseau. Elle a la même puissance et la même majesté que la kora.

Les vents

L'imagination musicale africaine s'est également donnée libre cours dans l'invention d'instruments à vent.

Avec les innombrables mirlitons et sifflets, **les flûtes** sont répandues dans toute l'Afrique, qu'elles soient droites, à encoche, obliques, traversières ou flûtes de Pan (PHOTO P. 19). Comme dans la plupart des pays, c'est souvent l'instrument du pâtre et les bergers Peul sont renommés pour leur musique de flûte.

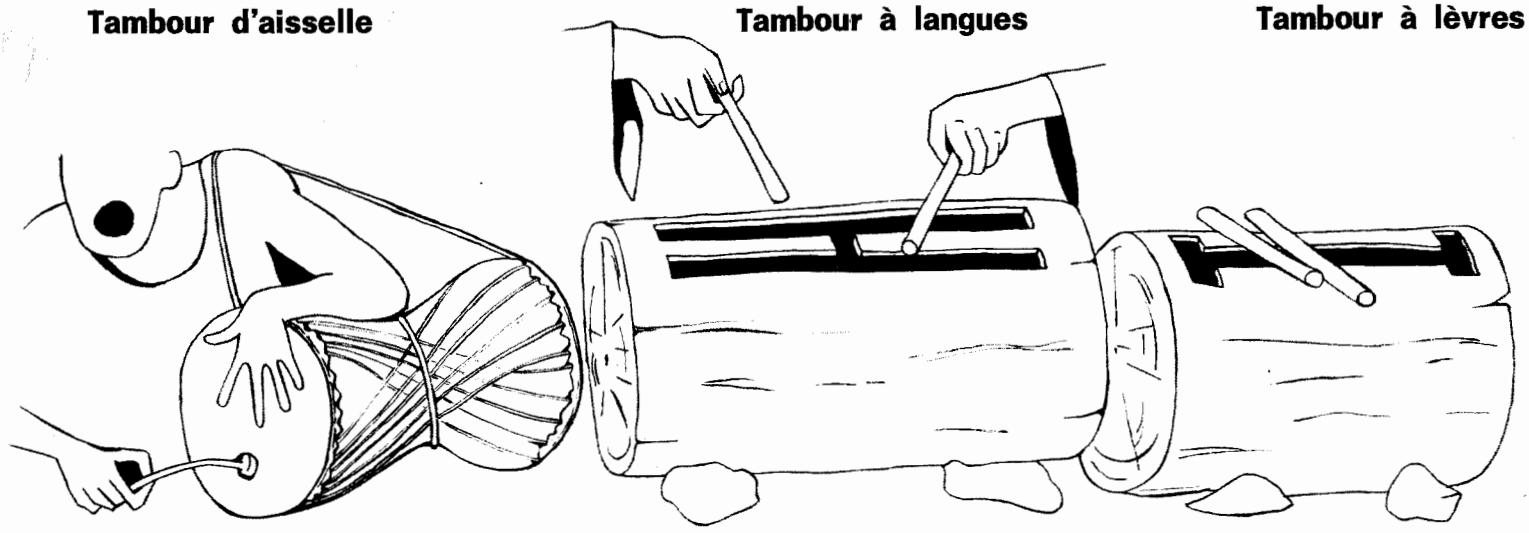
Les **trompes** et les **cornes** sont également omniprésentes. Du Niger jusqu'au Tchad, on trouve les grandes trompes en métal *kakaki* qui peuvent atteindre jusqu'à trois mètres.

En République Centre-Africaine, on rencontre des orchestres d'une ving-

(suite page 21)

(6) Autre instrument très ancien : le rhombe, plaquette de bois ou de métal aux bords dentelés attachée au bout d'une ficelle et que l'on fait tournoyer. Le son évoque un gémissement. Chez les Dogons la voix du premier ancêtre qui ait connu la mort.

(7) Baguette de bois, d'ivoire, etc., qui sert à toucher ces cordes.



taine de trompes où chacune ne joue qu'une note. Les musiciens se mettent à jouer les uns après les autres jusqu'à l'obtention d'une polyphonie très élaborée.

Les Ba-bembé du Congo se servent, pour honorer les ancêtres, de trompes de bois sculptées à forme humaine.

Les clarinettes, à l'encontre de la clarinette musulmane (verticale et double ou triple) sont traversières. Elles sont souvent faites en tiges de mil et leur sonorité est renforcée alors par une calebasse.

Les musulmans ont introduit l'*alghaïta* (PHOTO P. 11), hautbois à quatre trous dont les musiciens jouent avec une technique de souffle continu comparable à celle des joueurs de *ghaïta* ou *zoukra* du Maghreb. Mais ici encore le génie musical africain a utilisé l'instrument à sa manière puisque celui-ci peut être employé pour transmettre des messages.

Les instruments à lames

L'instrument africain le plus populaire est la **sanza** (PHOTO P. 14), dont nous avons vu quel peut être le rôle magique.

Elle est constituée par des lamelles de bambou ou de métal (de 5 à 30) ou encore d'écorce de palmier sur lesquelles sont souvent enfilées des perles de verre ou des anneaux métalliques (pour grésiller). La caisse de résonnance est une caisse généralement en bois ; autrefois elle pouvait être formée d'une calotte crânienne ; on en trouve aussi maintenant faites avec une vieille boîte de pilchards.

La sanza est l'instrument dont on jouera avec les *balafons*, la compagne des veilleurs de nuit des hôtels des grandes villes de la côte comme Dakar ou Abidjan, le soutien du voyageur qui en jouera pour se donner du courage lors d'une longue marche.

Les Anglo-saxons l'appellent le piano africain, sans doute parce que sa musique n'est pas sans rappeler certaines sonates pour piano de la musique européenne ou, dans d'autres cas, le jeu de main gauche des pianistes afro-américains de boogie-woogie.

Les **xylophones** sont connus sous le nom erroné de *balafons* (le balafon est en fait le musicien qui joue du *bala).* Le nombre de leurs lames est extrêmement varié. (PHOTO P. 16 ; DOC. P. 18)

Il en existe à lame unique qui sont utilisés pour les rites funéraires dans la région du Zambèze. Ils peuvent avoir jusqu'à 17 lames comme chez les Bapendé du Congo. J.-P. LABAT (voir documents) en a donné une très bonne description dès le 18e siècle.

La sonorité feutrée du xylophone africain provient de mirlitons placés sur les calebasses qui servent d'amplificateurs. Ces mirlitons, faits traditionnellement en cocon d'araignée, en peau de poisson, de serpent ou en aile de chauve-souris sont maintenant souvent plus prosaïquement construits en papier à cigarettes.

Les lithophones ou pierres frappées, instruments très anciens, sont une transition entre le tambour et le xylophone. Dans le pays Kabré, au Togo, ils sont liés au cycle agricole. On s'en servira ailleurs pour prévenir de l'approche de l'ennemi ou encore pour communiquer avec les esprits.

Les tambours

« J'ai chez moi un captif mort ; pourtant quand je le désire, il parle pour appeler les gens de tout le pays, ou chante pour les faire danser. Qui donc est ce captif ? » La réponse à cette devinette que cite Francis BEBEY est évidemment le tambour. Car, outre son rôle — déjà noté plus haut — dans la transmission des messages, le tambour est également employé pour la danse où sa présence est indispensable.

Tambours à frictions, tambours d'aisselle, tambours à fente, à une peau, à deux peaux, ils sont trop variés pour les citer tous. Leur rôle magique est très important.

« Nous savons que chez les Ibo (près de l'ancien Bénin) aucun homme ne pouvait voir le grand tambour de bois — l'un des principaux autels de la Terre-Mère — s'il n'avait coupé une tête humaine et ne l'avait présenté au tambour : les têtes roulaient dans la cavité. »

TALBOT
« Some Nigerian fertility cults »
(Oxford University, 1927)

« Le grand tambour des Thonga est l'objet de certains tabous : quand la peau crève, il est interdit de regarder à l'intérieur ; il y a quelque chose de mystérieux dans ce tambour et personne ne doit découvrir ce mystère. Les gens disent qu'on y introduit un boulet quand on le fabrique. A Shilouvane on assurait que le crâne du chef ennemi Sikororo, tué dans la bataille de 1901, y avait été mis. En tout cas, c'est un individu spécial qu'on appelle pour le réparer. »

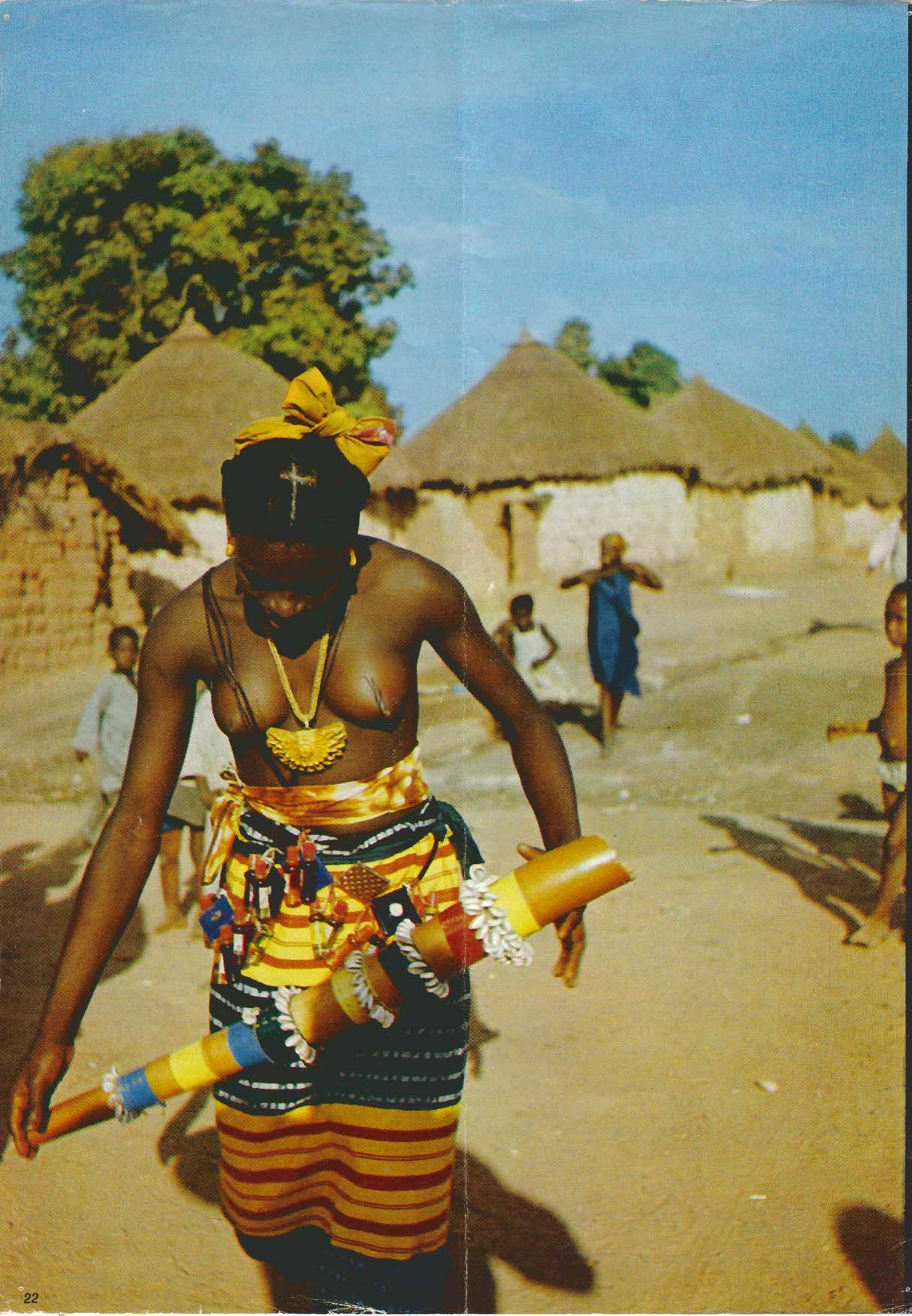
JUNOD
« Mœurs et coutumes des Bantou »
(Paris, Payot, 1936)

La musique africaine actuelle

Parallèlement à la musique africaine traditionnelle qui semble d'ailleurs fort vivace, une musique hybride appelée « Congo Jazz » ou encore Musique « High Life » est née de l'urbanisation croissante. Cette musique, fortement influencée par la musique cubaine, mêle des instruments traditionnels comme la *kora* ou le *balafon* aux saxophones et aux guitares électriques. Cette musique est très en vogue dans les grandes villes, principalement celles de la côte, et lorsque l'une de ses vedettes, le « Seigneur Rochereau », vient se produire dans un grand music-hall parisien, la salle est comble de travailleurs africains immigrés qui viennent l'écouter.

Mais la musique africaine a connu d'autres développements, grâce notamment à Keita FODEBA, animateur d'un ballet avant d'être ministre de la culture de la Guinée, au musicologue et guitariste camerounais Francis BEBEY, etc.

Un fait marquant sera le prochain festival culturel pan-africain qui va se tenir à la fin de l'année 1975 à Lagos, festival dont l'un des objectifs sera de dégager les grandes directions que va prendre la musique africaine.



Documentation

Livres

— BEBEY (Francis). **Musique de l'Afrique.** Paris, Horizons de France, 1969.
— SCHAFFNER (André) : **Origine des instruments de musique.** Paris-La Haye, Mouton et Maison des Sciences de l'Homme, 1968.
— ENO-BELINGA (M.-S.) : **Littérature et Musique populaires en Afrique Noire.** Editions Cujas, s.d.
— DJIBRIL TAMSIR NIANE : **Soundjata ou l'épopée mandingue**, Paris, Présence Africaine, 1960.

Disques

Toute tentative de discographie restreinte est évidemment subjective et incomplète étant donné l'immense diversité des musiques africaines.
— **Musique centrafricaine,** (OCORA 43) : Sanzas, balafons, langage instrumental (sur balafon), chants d'enfants.
— **Griots du Niger** (OCORA 20) : bons exemples de musique de griots (mais l'enregistrement laisse à désirer).
— **Musique du Burundi** (OCORA 40) : grande cithare sur plateau, chants « ioulés », orchestre de tambours royaux « ingoma ».
— **Danses et chants Bamoun** (Cameroun), (OCORA SOR 3) : surtout pour l'extraordinaire « Musique pour la pendaison d'un Ministre ».
— **Anthologie de la musique du Tchad,** (coffret de 3 disques OCORA 36-37-38) : un des disques est consacré à la musique des populations islamisées.
— **Cordes anciennes :** (Mali-music, Musicaphon BM 30 L 2505) : très beau disque de kora malienne.
— **Nigeria : Hausa music II,** (UNESCO collection, Musicaphon BM 30 L 2307) : chants de louanges. On peut y entendre l'instrument de percussion que tient la jeune initiée de la photo page 22.
— **Keita FODEBA et Kante FACELLI, chants et danses d'Afrique** (Chant du Monde LDX 74 381) : une des premières troupes organisées par un gouvernement africain (Guinée). Bon exemple de musique urbaine.
— **Francis BEBEY, Concert pour un vieux masque,** (PHILIPS P 70 468 L) : exemple de musique africaine « nouvelle » influencée par les techniques européennes.

Films

— La Cinémathèque du Ministère des Affaires Etrangères (7 bis, rue Huysmans, 75006 - Tél. : 222-74-36) prête gratuitement aux établissements d'enseignement public et privé, aux enseignants, animateurs, etc., des films documentaires sur tous les aspects du continent africain. (Catalogue sur demande). Retenons parmi les nombreux films consacrés à la musique et aux danses africaines : **Chants d'Afrique,** (réalisation SEKOU AHMADOU) : présentation de trois instruments : balafon, kongomat, kora. **Le Mvet** (réalisation MOISE ZE LECOURT) : documentaire sur la signification de la musique dans la cérémonie du mvet.

Tarifs annuels d'abonnement.

France ..... 45 F
Etranger ..... 54 F

Prix du numéro ..... 3,50 F

Toute commande non accompagnée du règlement correspondant ne pourra être acceptée.

Rédaction : I.N.R.D.P., 29, rue d'Ulm - 75230 PARIS CEDEX 05.

Abonnements : I.N.R.D.P., B.P. 365-11 75526 PARIS CEDEX 11.

Vente au numéro : Centres Régionaux et Départementaux de Recherche et de Documentation Pédagogiques.

TEXTES ET DOCUMENTS POUR LA CLASSE

Bulletin d'abonnement
(pour les nouveaux abonnés seulement)
à découper ou à recopier

NOM (1) : M. Mme Mlle
ou Etablissement

N° Rue (1)

Ville (1)

Code postal

Souscrit.. abonnement (s) ☐

(1) En capitales

N'envoyez pas votre chèque à votre C.C.P., mais joignez-le à ce bulletin, nous le compléterons. Merci

Case réservée au service

Date Inst. N°s servis : n° Inclus

Payé.

Publication de l'Institut National de Recherche et de Documentation Pédagogiques.
Le directeur de la publication : G. Palmade.

IMP. HELIO-CACHAN